

ANEXOS



A.I: FICHA TÉCNICA Y SÍNTESIS DE “LA SOGA”

Título: La Soga.

Título original: Rope.

País: Estados Unidos.

Año: 1948.

Duración: 77 minutos aprox.

Producción: Transatlantic Pictures y Warner Brothers.

Productores: Alfred Hitchcock y Sidney Bernstein.

Director: Alfred Hitchcock.

Guion: Arthur Laurents, según la obra teatral de Patrick Hamilton.

Adaptación: Hume Cronyn.

Director de fotografía: Joseph Valentine.

Música: Leo F. Forbstein.

Sonido: Al Riggs.

Montador: William H. Ziegler.

Director artístico: Perry Ferguson.

Decoradores de escenario: Howard Bristol, Emile Kuri.

Vestuario: Adrian West.

Intérpretes: Joan Chandler (Janet Walker), Constance Collier (señora Atwater), John Dall (Brandon Shaw), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Edith Evanson (señora Wilson), Farley Granger (Phillip), Sir Cedric Hardwicke (señor Kentley), Dick Hogan (David Kentley), James Steward (Rupert Cadell).

Una pareja de destacados universitarios, Brandon y Phillip, estrangulan con una soga a su amigo de la facultad David, con el fin de demostrar que son capaces de cometer el crimen perfecto e impulsados por las teorías de su antiguo profesor, Rupert Cadell.

Tras el asesinato, esconden el cadáver dentro un arcón ubicado en el salón de su casa, el cual Brandon decide usar como mesa para la fiesta que tienen preparada. Pese a la insistencia de Phillip por no celebrar este acontecimiento, Brandon sigue con su plan: rematar su acto de superioridad con una cena a la cual están invitados los padres y la prometida de David, además de otro amigo de la facultad, el profesor Cadell y el propio David. El motivo de la fiesta se excusa en la revisión de unos ejemplares bibliográficos de interés por parte del señor Kentley, padre de David, y en la salida al campo que realizará la pareja para que Phillip prepare su debut como pianista.

El primero en llegar a la fiesta es Kenneth, su amigo de la universidad, quien se molesta al enterarse de que está también invitada Janet, la prometida de David y su exnovia. Sin embargo, Brandon le sugiere que tal vez pueda volver a tener una oportunidad con ella. A la llegada de Janet, ésta le reprocha a Brandon lo que parece un intento de volver a juntarlos, haciéndole saber que espera que no tenga nada que ver con el retraso de David.

El señor Kentley llega acompañado de su cuñada, la señora Atwater, ante la disposición de su esposa. Y posteriormente llega a la fiesta Rupert, de quien Brandon y Phillip no esperaban que aceptara la invitación. Su aparición es recibida con entusiasmo por parte de Brandon, pero con temor por parte de Phillip, el cual poco a poco se va poniendo más nervioso, actitud que trata de paliar con la abundante ingesta de alcohol.

La fiesta transcurre sin sobresaltos, pese a la extrañeza que les produce a los invitados la impuntualidad de David, hasta que comienzan una conversación sobre las teorías de Nietzsche. El profesor Cadell sostiene la existencia de personas que, por su superioridad intelectual, están por encima de los convencionales conceptos del bien y el mal, llegando a afirmar que podrían cometer un asesinato sobre un ser inferior sin por ello deber ser juzgados. Este diálogo entusiasma a Brandon, quien defiende la idea, pero horroriza al señor Kentley, el cual pide no hablar más del tema.

Poco a poco, el nerviosismo de Phillip se va haciendo evidente ante los ojos del profesor, el cual observa atentamente su violenta reacción al negar un acto de crueldad que sabe cometió de pequeño: ahorcar a los pollos de su granja. También se da cuenta de la angustiada reacción de Phillip al ver que Brandon ha usado la soga con la que cometieron el crimen para atar los libros que se llevará el señor Kentley a casa. Tampoco se le escapa al profesor Cadell la insistencia con la que Brandon le dice a la señora Wilson, la asistente de la casa, que guarde más tarde los libros del arcón.

Ante la ausencia prolongada de David, los invitados deciden dar la fiesta por terminada. En su salida de la casa, Rupert recibe por error un sombrero que no era el suyo sino el del supuestamente desaparecido David.

Ante las sospechas de que sus antiguos estudiantes pudieran estar detrás de la desaparición de David, el profesor decide volver con la excusa de que se ha dejado la pitillera. Para entonces, Phillip ya se encuentra completamente ebrio, superado por su nerviosismo y el presagio de que Rupert ha descubierto la verdad.

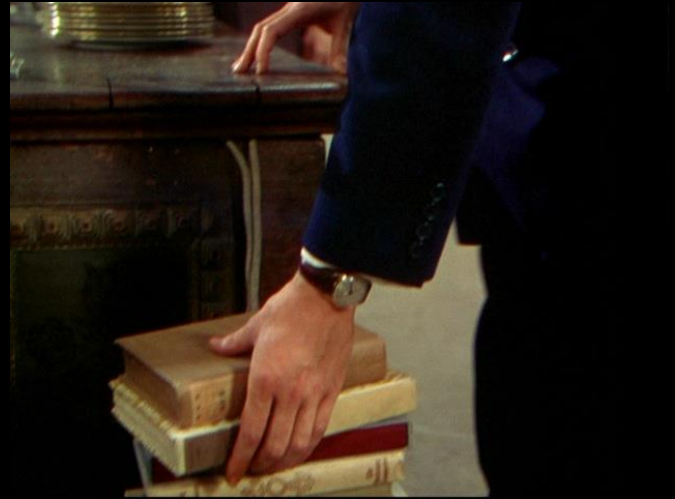
Rupert conversa con Brandon, quien también muestra cierta intranquilidad ante el profesor, sobre la posibilidad de que estén detrás de la ausencia de David. Poco a poco, Rupert se va acercando a la verdad, imaginando como podrían haber llevado a cabo el crimen y sacando de su bolsillo la renombrada soga, momento en el cual Phillip no aguanta más y trata de matarlo con un revólver, casi confesando con ello el crimen. Ante ello, Rupert decide abrir el arcón y con ello descubrir el terrible acto, ante la atónita mirada de Brandon y la desesperación de Phillip.

El profesor condena el crimen, horrorizado ante la puesta en práctica de una teoría que jamás hubiera imaginado que pudieran haber llevado a cabo sus discípulos. Brandon, quien pensaba que el profesor entendería mejor que nadie lo sucedido, trata de convencerle, argumentando que se trata de un acto artístico. Pese a ello, Rupert dispara el revólver, abriendo la ventana, para llamar la atención de la policía y facilitar así que Phillip y Brandon sean condenados por asesinato.

A.II. PRIMEROS PLANOS A OBJETOS EN “LA SOGA”



Primer plano de la sogá, con la cual se está cometiendo el crimen.



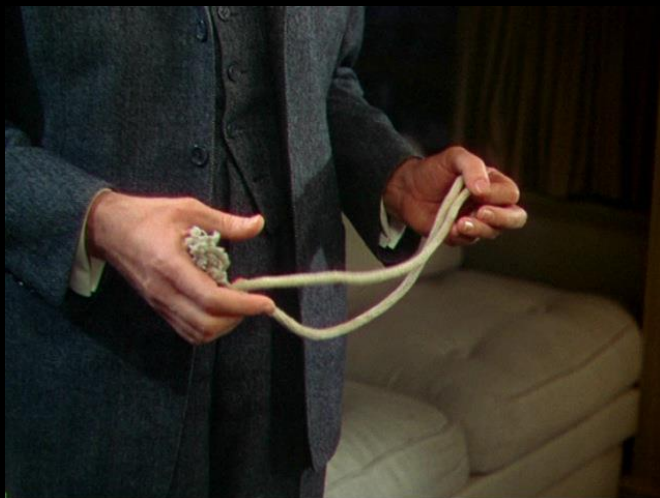
Primer plano de la sogá, encajada en la apertura del arcón.



Primer plano de los libros atados con la sogá.



Primer plano de la sogá, sostenida por el profesor Cadell.



Primer plano de la sog, en manos del profesor Cadell.



Primer plano del revólver, entre las manos de Rupert y Phillip.



Primer plano del revólver, siendo disparado por el profesor Cadell.



Primer plano de la cerradura rota del arcón.



Primer plano de la copa rota, en las manos de Phillip.



Primer plano del sombrero perteneciente al difunto David.



Primer plano de la bandeja de bebidas alcohólicas.



Primer plano de la pitillera del profesor Cadell.

A.III: HITCHCOCK Y LE CORBUSIER: RELACIONES CRUZADAS

Durante la realización de este trabajo, y tras la consulta de diversas fuentes, se hace presente la figura de Le Corbusier como personalidad representativa de la arquitectura relacionada con el tema objeto de estudio.

La concepción que tiene Le Corbusier sobre el arte cinematográfico se extrae de su artículo *Esprit de vérité*, publicado en la revista *Mouvement* en junio de 1933. En este artículo, el arquitecto francosuizo muestra una actitud beligerante contra aquel cine capaz de engañar con la ficción, apostando por un cine sin trucos y llamando a la sinceridad del medio. Subraya las armas del montaje técnico, con la eliminación de transiciones y puntos muertos, aspecto por el cual señala al cine, en su mayoría, como una mentira: *“El cine, en el 90% de su producción, es mentira. Explota simplemente un avance técnico prestigioso: la supresión de las transiciones, la posible y fácil supresión de los puntos muertos”* (Le Corbusier, 1933).

Le Corbusier atribuye los defectos del cine al teatro: *“El teatro y las gentes del teatro que cuentan historias han puesto al cine en peligro. Estas personas llenas de énfasis y de frases se interponen entre nosotros y el verdadero “voyeur”: el objetivo”* (Le Corbusier, 1933). Así pues, se refiere al objetivo de la cámara como el elemento capaz de devolver la verdad al medio: *“Un ojo que es impasible, insensible, implacable, sin piedad, sin emotividad”* (Le Corbusier, 1933).

En la época en que el arquitecto escribe este artículo, considera el cine como un medio donde la imagen ha de servir a un fin mayor, la arquitectura. Sin embargo, con el paso del tiempo esta consideración experimenta un cambio, llegando a utilizar las herramientas propias del montaje soviético para su obra de cine *Le Poème électronique* (Torres Cueco, 2015).

Es esta relación con el montaje un punto de coincidencia e interés en las relaciones cruzadas de Hitchcock y Le Corbusier. En *Le Poème électronique* (1958), Le Corbusier hace uso de técnicas propias del montaje soviético, con especial cercanía a algunas de las obras de Kuleshov (Torres Cueco, 2015), autor que también influye notoriamente en Alfred Hitchcock.

De singular relevancia es también la estrecha relación de Le Corbusier con otro cineasta soviético que marcó la carrera cinematográfica de Hitchcock, Sergei Eisenstein. Ambos se conocen en el primer viaje del arquitecto a Moscú en 1928, estancia durante la cual Le Corbusier llega a afirmar lo siguiente: *“Me parece que en mi trabajo pienso de la misma manera que S. Eisenstein, cuando elabora su propio cine. Sus obras están imbuidas con el sentido de la verdad”* (Le Corbusier en Torres Cueco, 2015). E incluso es durante este viaje cuando realiza una de sus declaraciones más rotundas sobre la arquitectura y el cine: *“Arquitectura y cine son los medios de expresión de la modernidad”* (Le Corbusier en Palacios Lázaro, 2015: 313).

Cabe destacar que existe un indudable paralelismo entre Eisenstein y Le Corbusier como creadores de sensaciones y relatores de experiencias. Ambos trabajan con imágenes y elementos que generan estados de ánimo determinados cuando son puestos en relación, rechazando la ideación de imágenes sueltas o independientes entre sí. Así pues, el montaje propio de Eisenstein se entiende más como una acumulación o yuxtaposición de imágenes que como una secuencia lineal de las mismas (Palacios Lázaro, 2015: 328). Esta idea de montaje se asemeja a la manera en que Le Corbusier proyecta su *promenade* en ciertos proyectos. Los dibujos realizados por el arquitecto entienden el recorrido como una experiencia también acumulativa, a través de la cual se generan determinadas sensaciones en quien habita el espacio (Palacios Lázaro, 2015: 249). Y también utiliza el propio Eisenstein el dibujo con el mismo fin, con el objetivo de emocionar al espectador poniéndose en su lugar. Así pues, a través del dibujo los dos autores configuran los espacios y las secuencias que dirigen la experiencia del espectador o el habitante hacia una manera concreta de experimentarla, la que ellos desean.

Por último, resulta relevante poner en valor una característica análoga a Hitchcock, Eisenstein y Le Corbusier: el control absoluto de los detalles (Palacios Lázaro, 2015: 148). Los tres autores elaboran, a través de herramientas gráficas, una planificación minuciosa de sus obras con el fin de llegar a transmitir el efecto deseado en el espectador o en el habitante.